



HAL
open science

L'arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action

Yolaine Escande

► **To cite this version:**

Yolaine Escande. L'arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action. L'arbre ou la Raison des arbres, Presses universitaires de Rennes, pp.25-44, 2013, 10.4000/books.pur.53997. hal-02548949

HAL Id: hal-02548949

<https://hal.science/hal-02548949>

Submitted on 21 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yolaine ESCANDE : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010). <https://books.openedition.org/pur/53997?lang=fr>

L'arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action

Yolaine Escande

p. 25-44

[Texte](#) [Notes](#) [Auteur](#) [Illustrations](#)

Texte intégral

L'arbre occupe une place essentielle dans la philosophie chinoise, mais également dans le domaine que les Chinois qualifient d'« art », à savoir les activités servant à la formation de l'homme de bien, au même titre que les Classiques. Les « arts » en Chine désignent ainsi depuis les premiers siècles de notre ère et jusqu'à nos jours quatre pratiques : la poésie, l'écriture (la calligraphie), la peinture et la musique. Ces derniers sont exercés par les lettrés, les seuls à avoir théorisé leur pratique. L'arbre est aussi bien un thème fondamental en peinture, un sujet pictural, qu'une métaphore essentielle en calligraphie, ou qu'un élément structurant dans le jardin chinois, où se pratiquent les arts des lettrés. Quant à son rôle dans la civilisation chinoise, qui a préféré le bois à la pierre dans les constructions architecturales, il est fondamental.

Les vertus de l'arbre

- 1 Marcel GRANET, *La Pensée chinoise*, préface de Vadime ELISSEEFF, Paris, Albin Michel, nouvelle édition ([...](#))

2 Dans nombre de civilisations, les grands arbres se rapportent au cosmos. En Chine, l'arbre cosmique ou axe du monde, qualifié de *jianmu* 建木, se dresse au centre du monde et possède neuf branches et neuf racines, par lesquelles il rejoint les neuf cieux en haut et les neuf sources en bas, séjour des morts. Ce *jianmu*, « arbre dressé » au centre de l'univers, réunit le ciel (*yang*) et la terre (*yin*). L'arbre axe du monde ne se rapporte à aucune essence particulière puisqu'il est une image du Dao, de l'ordre cosmique ou du principe universel : étant au centre, c'est dans son unité que se résorbent tous les contrastes, toutes les alternances et tous les attributs¹.

- 2 Voir André AKOUN (éd.), *L'Asie. Mythes et traditions*, Paris, Brepols, 1991, p. 311.

3 La longévité de l'arbre dépassant celle de la mémoire humaine – limitée quant à elle à trois ou quatre générations – il est sous bien des cieux considéré comme le grand ancêtre. Certains individus peuvent vivre plus de mille ans. Les grands arbres sont alors assimilés à des arbres de vie. L'archéologie en a mis au jour en Chine, le plus souvent sous formes de sculptures, portant des sapèques, des fruits, divers animaux divins mais aussi des Immortels ailés (**ill. 1**)². Ils étaient donc rattachés, dès avant notre ère, à l'immortalité.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).



[Agrandir Original \(jpeg, 95k\)](#)

Illustration 1. Anonyme des Han occidentaux, arbre de vie, bronze et terre cuite, ht : 105 cm, musée de Chengdu.

4Même s'il est précieux et honoré, l'arbre n'est pas épargné. C'est certainement en raison de la valeur symbolique attribuée au bois que l'arbre est coupé. L'importance de la structure bois dans les constructions

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

chinoises (aujourd'hui en métal dans les tours et immeubles) au détriment du mur portant est d'ailleurs comparable à l'importance du trait en peinture et calligraphie, par opposition au choix de la matière dans la peinture à l'huile ou dans la sculpture en Europe. La composition d'une structure architecturale chinoise, assemblée en modules combinables par éléments, fonctionne de façon analogique à celle de l'agencement des caractères d'écriture, par traits – les poutres de bois – et par éléments – les modules. Ce choix du bois dans les constructions a conduit les Chinois à détruire leurs forêts depuis les temps les plus anciens. Ainsi, le philosophe Mencius (vers 380-289 avant J.-C.) disait-il déjà :

Les arbres de la montagne aux Buffles étaient jadis magnifiques. Mais situés en bordure d'un grand État, ils sont constamment abattus à coups de haches et de coins. Comment pourraient-ils rester splendides ? [...] Constatant qu'elle est pelée à présent, les gens croient que la montagne n'a jamais connu d'arbres. Mais comment cela pourrait-il être la nature d'une montagne ? (Mencius, VI.A. 8)

5Mencius établit un parallèle entre la nature de la montagne sur laquelle poussent naturellement des arbres qui sont ensuite coupés, et celle de l'homme de bien qui voit grandir en lui les germes d'inclinations morales. Pour Mencius en effet, la nature humaine est bonne. Ce qui la rend mauvaise, c'est le fait de couper ces inclinations morales. En tant que principe philosophique, l'arbre est donc la métaphore de vertus positives, telles la rectitude, la loyauté, l'honnêteté, etc.

6Le parallèle entre la pousse de l'arbre et la qualité ou la vertu humaines est ancien, et la valorisation de l'arbre ne s'est jamais démentie au cours de l'histoire chinoise, ce qui explique probablement l'importance de l'arbre dans la peinture chinoise. Pourtant, la destruction générale des forêts en raison de l'utilisation du bois a évidemment causé nombre de calamités, en particulier des inondations suivies de sécheresses. Le nord de la Chine a ainsi été très tôt déboisé ce qui a conduit à l'avancée des déserts dès avant notre ère.

7Dans la croyance populaire chinoise, l'arbre est admirable et honoré en raison de sa longévité, de sa force, de sa capacité à nourrir la vie dans ses frondaisons, sans avoir à faire aucun effort, sans parler de son aspect esthétique, de la floraison à la coloration de ses feuilles, en passant par l'allure élaborée de sa structure. La vénération des arbres est partout répandue en Chine. Les temples et tombes sont placés auprès d'arbres ; les autels à divinités sont souvent installés dans les racines ou dans le tronc d'arbres.



[Agrandir Original \(jpeg, 208k\)](#)

Illustration 2. Arbre sacré à Taipei, sur le flanc d'une colline, 2011.

- 3 Voir André AKOUN (éd.), *L'Asie. Mythes et traditions*, op. cit., p. 373-374.
- 4 Voir notamment John LAGERWEY, *Religion et société en Chine ancienne et médiévale*, Paris, Cerf, 200 ([...](#))

8On peut encore voir des arbres entourés de guirlandes, ou de bandelettes, en particulier dans les campagnes, mais parfois aussi en ville ([ill. 2](#)). De nombreux arbres sont considérés comme ayant des vertus démonifuges ou médicinales. Ce sont les fruits (les pêches notamment) ou les feuilles d'arbres gigantesques, poussant dans les paradis des Immortels, qui confèrent l'immortalité à ceux qui en consomment³. Des ouvrages de spécialistes ont été dédiés à ces questions⁴.

9Celles auxquelles le présent article se consacrera concernent le rôle de l'arbre dans les « arts » et en particulier dans la peinture et l'écriture. L'arbre est en effet le modèle philosophique de l'inutilité, et sa pousse sert d'image à l'idéal de l'absence d'action.

[Tracer un arbre](#)

- 5 Traduit et commenté, en français, par Raphaël PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris ([...](#))
- 6 *Ibidem*, p. 75-118.

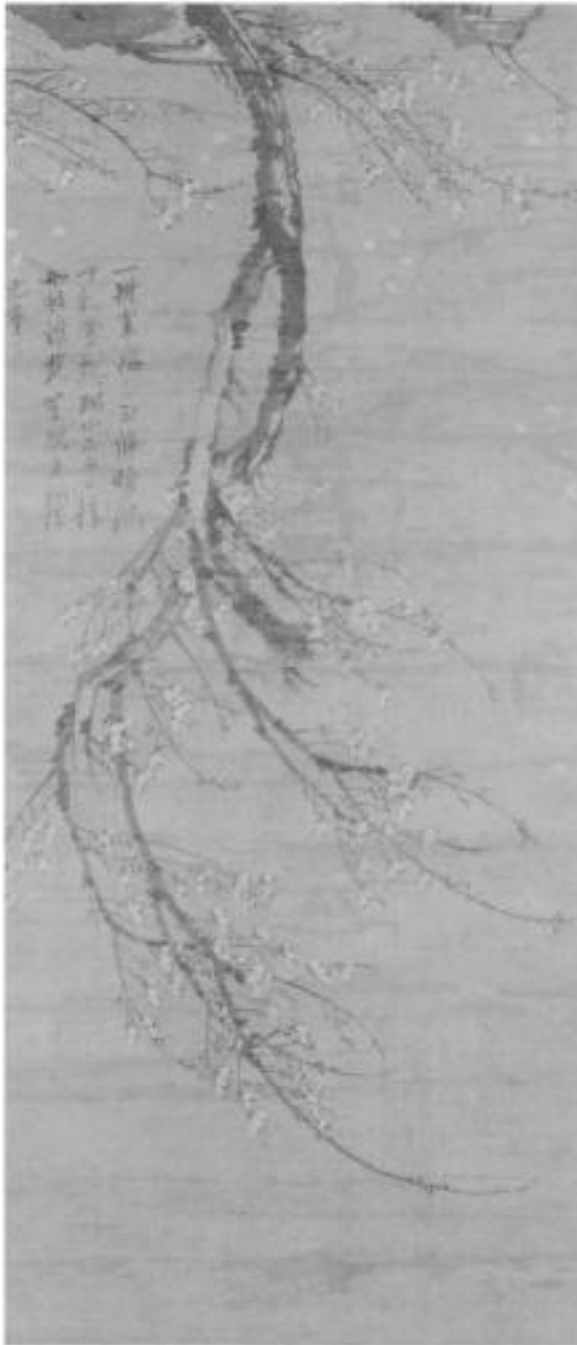
Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

- 7 Sur la peinture de prunus et de fleurs de prunus, voir Maggie BICKFORD, *Ink Plum, The Making of a (...)*

10 Les manuels de peinture chinoise consacrent à l'arbre, en tant qu'élément essentiel, des rubriques spécifiques ; par exemple, le fameux *Manuel du jardin grand comme un grain de moutarde (Jieziyuan huaazhuan)*⁵ lui octroie un chapitre entier, immédiatement après l'introduction générale et avant les rochers⁶. Si certains spécialistes se sont livrés à l'étude de plantes picturalement significatives aux yeux des peintres chinois, comme les prunus⁷, les orchidées, etc., ils ont mis en avant des considérations d'histoire de l'art et n'abordent pas ou peu la dimension théorique et philosophique de ces thématiques. Il est vrai que les catégories chinoises de découpage du réel ne correspondent aucunement à celles de l'Europe ; aussi, l'art chinois ne s'est-il pas donné pour fin le beau, car l'idéal est ce que les Chinois appellent le « naturel », c'est-à-dire le dynamisme spontané de tout être vivant dans le prolongement du mouvement perpétuel de l'univers. Ainsi, la controverse en Chine n'a pas porté sur une opposition entre l'illusion et l'imitation, comme ce fut le cas en Europe, mais sur un questionnement à propos de la vérité picturale : est-ce la vérité extérieure, celle de l'apparence de l'objet à représenter, ou la vérité intérieure, celle du cœur de l'artiste, que le peintre doit restituer ? Comment la vérité doit-elle se manifester ?

- 8 Voir le texte de JING Hao (X^e siècle), *De la technique du pinceau, Traités chinois de peinture et (...)*
- 9 J'ai abordé ces deux questions dans un article intitulé « Pin, bambou et prunus : les "trois amis (...)"
- 10 Maggie BICKFORD, *Ink Plum, op. cit.*

11 Or il se trouve que c'est à certaines essences particulières d'arbres qu'a été associé un élément-clef de la réflexion chinoise sur les problèmes de représentation picturale : c'est au sujet du pin que la question de la vérité en peinture a été posée au X^e siècle, dans un essai sur la peinture de pins dans lequel les qualités de l'homme lettré sont assimilées à celles du solitaire⁸. Et c'est à la pousse du bambou – considéré par les Chinois comme un arbre et non comme une graminée, selon nos propres catégories – qu'est assimilée l'émergence de « l'intention picturale », cent ans plus tard. Ces deux problématiques représentent le nœud essentiel de la pensée esthétique chinoise lettrée. La seconde a généré la métaphore de la croissance du bambou, dont la forme est complète avant même le début de la pousse⁹. Ainsi, tous les arbres n'ont pas le même statut au sein de la tradition chinoise : seuls le prunus, le bambou et le pin, aussi appelés « les trois amis du froid » à cause des significations socio-culturelles qu'ils incarnent, donnent naissance à un genre pictural particulier. Le prunus a déjà fait l'objet d'une recherche approfondie en anglais par Maggie Bickford¹⁰. Il fut le vecteur de nombreuses réflexions et expériences de la part des artistes chinois sur les effets de l'encre et donna lieu au genre particulier des « prunus à l'encre » (**ill. 3**).



[Agrandir Original \(jpeg, 71k\)](#)

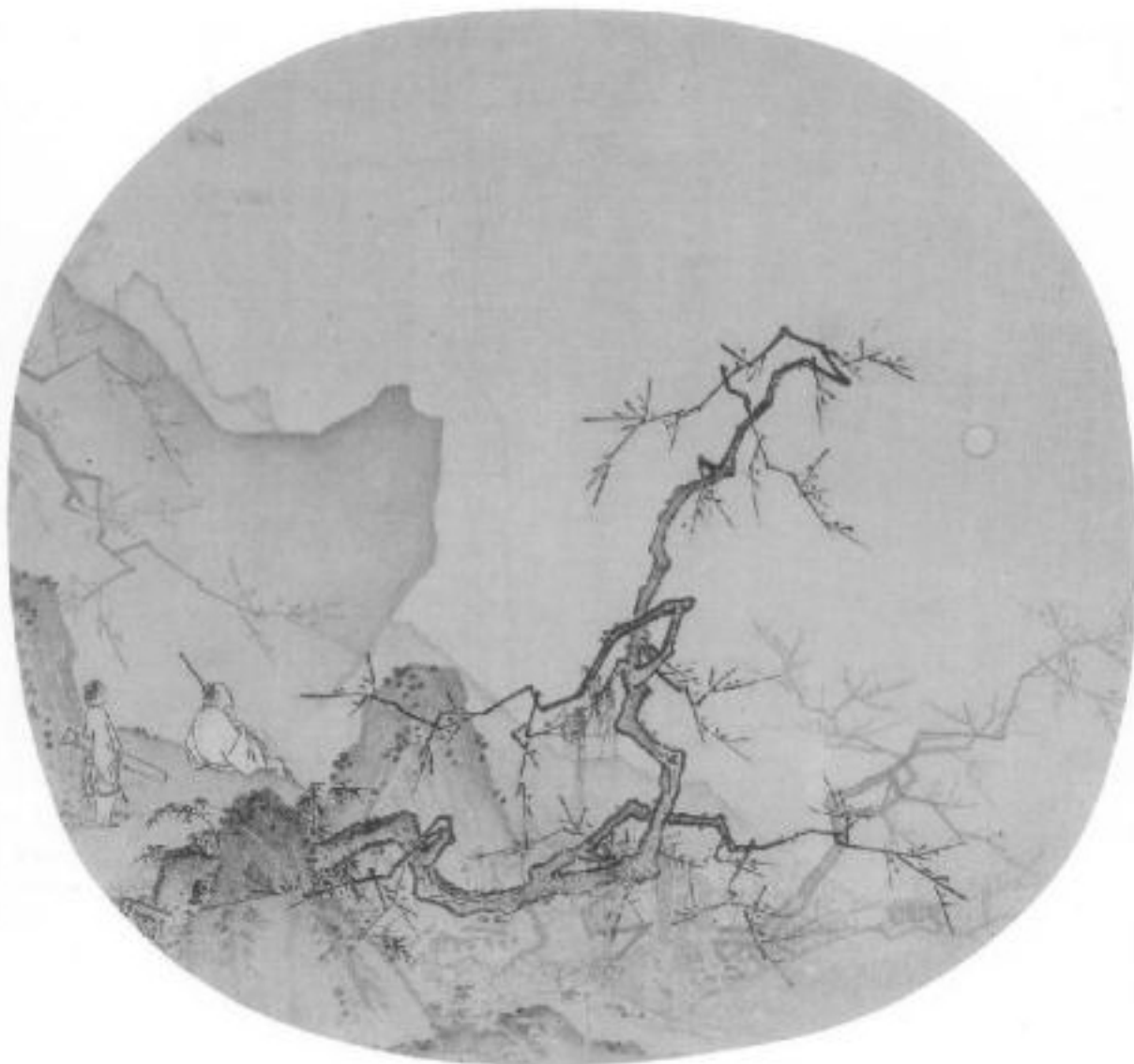
Illustration 3. Wang Mian (1287-1359), *Neige parfumée au pont brisé*, encre sur soie, 113,2 x 49,8 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

- 11 De fait, il ne s'agit pas en chinois d'« écrire de façon belle », mais d'une « méthode d'écriture [\(...\)](#)

12 Rappelons dans un premier temps les liens étroits qui relient la peinture des arbres à la pratique de l'écriture en tant qu'art, qualifiée par commodité de « calligraphie [11](#) ». Ce sont en effet les mêmes personnes, des lettrés-fonctionnaires, qui pratiquent écriture et peinture. Le pinceau qui sert à rédiger des documents officiels est détourné pour tracer des formes picturales. Peindre (*hua* 畫) en chinois désigne d'ailleurs l'acte de tracer, le coup de pinceau et son résultat, le trait ; son étymologie est « tracer, délimiter ». La peinture, théorisée par les lettrés, emprunte à l'art de l'écriture ses principes techniques et théoriques : fondée sur le monochromatisme, elle privilégie des thèmes aisément tracés au pinceau. Pin, bambou et prunus en font partie.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

13 Ces trois végétaux, aussi qualifiés de « trois amis du froid » parce que les deux premiers restent verts au plus profond de l'hiver alors que le dernier fleurit sous la neige, incarnent les qualités de résistance, d'abnégation et de persévérance. C'est pourquoi ils sont la métaphore de valeurs lettrées, et en particulier de résistance dans l'adversité (ill. 3-4).



[Agrandir Original \(jpeg, 110k\)](#)

Illustration 4. Ma Yuan (actif vers 1190-1225), *Regardant les bourgeons de prunus sous la lune*, encre et couleurs sur soie, 15,1 x 26,7 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

L'image du vieux prunus tordu et sec, qui semble mort, et qui arbore des boutons, correspond à celle du lettré intègre.

- 12 Sur la symbolique de cet arbre, voir Rolf A. STEIN, *Le Monde en petit. Jardins en miniature et hab* (...)

14 Le pin et le prunus, aux troncs tordus, expriment aussi la capacité de régénération, de longévité. Le bambou est assimilé dès l'antiquité à la sagesse, aux vertus de l'homme de bien, en particulier dans le *Livre des Odes* : étant creux, tout communique en lui malgré les jointures que présente sa tige¹². Son tronc mince et vertical qui se courbe sous le vent correspond à une image de rectitude, d'humilité et de résignation. À ses nœuds, *jie* 節, sont attribués les mêmes mérites qu'à un terme homophone signifiant intégrité 潔. Dans les *Annales des peintres*

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

de l'ère *Xuanhe* [1119-1125] rapportant les œuvres conservées dans la bibliothèque impériale des Song, ces trois essences d'arbres sont opposées aux autres plantes :

- 13 *Xuanhe huapu*, catalogue des œuvres conservées dans la bibliothèque impériale, préf. 1120, YU Jianh ([...](#))

Dans la peinture des pivoines arbustes et des pivoines fleurs, [...] le peintre doit faire ressortir leur richesse et leurs qualités aristocratiques. En revanche, pour le pin, le bambou, le prunus et le chrysanthème [...] il doit manifester leur retraite solitaire¹³.

15 Tout comme le pin, le bambou et le prunus, le chrysanthème, fleur cultivée par Tao Qian (365-427), lettré retiré de sa charge sur son lopin de terre, exprime l'érémisme. Alors que les pivoines emblématisent richesse et réussite sociale, et arborent des couleurs vives restituées par une peinture employant des pigments chatoyants, pin, bambou, prunus et chrysanthème correspondent à l'érémisme et à la modestie, exprimées picturalement par un traitement monochromatique.

16 Ces thèmes révèlent ainsi la quête idéale des lettrés vers la sagesse, qui abandonnent – au moins en théorie – aux affairistes et aux peintres professionnels les contingences sociales et matérielles. Leur pratique artistique est pour eux un moyen de « culture de soi » et de participation à l'ordre cosmique.

17 La proximité du tracé pictural des arbres avec le tracé calligraphique est sans cesse affirmée, comme le fait de façon symptomatique le peintre et théoricien des Ming Wang Shizhen (1526-1590) pour les tiges, branches et feuillages d'arbres :

- 14 *Discours sur la peinture du jardin des arts* (*Yiyuan zhiyan lunhua*, vers 1565), YU Jianhua (éd.), Z ([...](#))

Peindre les tiges de bambou est semblable à [la technique de] la calligraphie sigillaire, peindre ses branches à la cursive, ses feuilles à la régulière et ses nœuds à [celle de] l'écriture de chancellerie. Les arbres peints par Guo Xi [1020 ?-1090 ?, ill. 5] et Tang Di [1296-vers 1364], les bambous par Wen Yuke [Wen Tong, 1018-1079, ill. 10] et les raisins par Wen Riguan [XIII^e siècle] dérivent tous de la cursive. Ces peintures sont identiques à la calligraphie¹⁴.

18 L'écriture sigillaire a pour caractéristique un tracé régulier et arrondi ; la régulière présente des traits acérés, de taille homogène et rythmés, alors que la cursive se marque par des volutes, une alternance de pleins et de déliés, une irrégularité du tracé et de l'encre, plus ou moins sèche et onctueuse.



[Agrandir Original \(jpeg, 85k\)](#)

Illustration 5. Guo Xi (vers 1030-vers 1090), *Vieux arbres, distance plane*, soie, 36 x 104,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

19 Il est évident que la peinture n'est pas de l'écriture, mais que les circonvolutions du pinceau comme en cursive rendent les lianes, alors que les tracés de type régulier sont faciles à adapter pour les feuilles de bambou telles qu'on peut les voir dans la peinture de Wen Tong (ill. 10). Le peintre, théoricien, collectionneur et expert des Ming Dong Qichang (1555-1636) affirme ainsi :

- 15 *Instructions sur la peinture (Huazhi, vers 1620)*, YU Jianhua (éd.), *Traité sur la peinture chinoise (...)*

Lorsque les lettrés réalisent des peintures, ils doivent prendre pour modèles les caractères étranges des écritures cursive et de chancellerie. Les arbres doivent être semblables à du fer tordu et les montagnes à une impression gravée dans du sable ; pour avoir le souffle lettré, il faut éviter la facilité et la vulgarité. Si on ne respecte pas cette règle, on tombe au rang inférieur des peintres-artisans¹⁵.

- 16 Au sujet des conventions calligraphiques empruntées par les manuels de peinture des prunus à l'enc (...)

20 Les « caractères étranges » désignent des graphies irrégulières qui tranchent avec celles de l'écriture « standard » ; l'image du fer tordu correspond à une expression employée en calligraphie pour qualifier le trait oblique suivi d'un crochet, et appliquée en peinture pour tracer les branches tordues des prunus (ill. 3)¹⁶. L'« impression gravée dans du sable » désigne un tracé si puissant qu'il semble traverser la feuille de papier. Pour simplifier, « éviter la facilité et la vulgarité » signifie savoir maîtriser les principes de l'écriture.

21 Non seulement le tracé pictural est directement calqué sur celui de la calligraphie, mais la composition de l'arbre, de même, se construit à la façon d'un caractère d'écriture, de la partie principale aux éléments secondaires, comme l'explique le peintre et théoricien des Qing Shen Zongqian (1736 ?-1820) :

- 17 *Esquisse sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian, vers 1781)*, YU Jianhua (éd.), *Traité sur (...)*

Pour réaliser un arbre, tracer les feuilles à partir des branches et les branches à partir du tronc. Pour un rocher, tracer d'abord l'aspect général, puis les traits qui le brisent et enfin les rides de texture¹⁷.

22 En ce qui concerne les arbres, tracé calligraphique et pictural sont indéniablement liés, ce qui explique les parallèles établis par les théoriciens entre les formes des arbres et les effets des tracés.

L'art de l'inutilité

23 Si l'arbre est tellement valorisé, c'est en raison de son utilité. Or on peut établir un parallèle entre l'image de la croissance de l'arbre et le rôle idéal de l'art, en particulier des lettrés. Ce parallèle n'est pas fortuit : les activités de l'homme de bien, du lettré du passé comme de nos jours, se déroulent de préférence dans les jardins, et en particulier sous des arbres – pins, bambous ou prunus.

24 Le lettré chinois se trouve pris dans un paradoxe, qui est rendu par la métaphore de l'inutilité de l'arbre : d'un côté, il doit, pour se faire reconnaître en tant que lettré, homme de bien, et modèle, se conduire comme quelqu'un de vertueux et se comporter de façon intègre et loyale ; il doit donc obéir en intégrant des normes et être utile à la société. Mais d'un autre côté, pour préserver sa propre intégrité, pour respecter ses principes, il doit résister aux pressions du pouvoir et ne pas céder aux expédients. Il doit donc désobéir et par conséquent devenir inutile. Dans la philosophie chinoise, ce paradoxe peut être résolu par le choix de telle ou telle attitude philosophique, selon le moment ou le parcours du lettré, et la pratique des arts est un moyen de dépasser ces contingences et de faire retour sur soi.

25 Lorsque le lettré se comporte en confucéen, il accepte de participer à la société et de servir de modèle, en s'engageant dans l'action. En tant que taoïste, il se retire et retrouve sa liberté de pensée. La pratique des arts est une échappatoire taoïste au sein du monde confucéen. Et le recours à la pensée taoïste de Laozi (VI^e-V^e siècle avant J.-C. ?) et de Zhuangzi (actif vers 370-300 avant J.-C.), un moyen de faire accepter ses choix.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

26 Dans le chapitre 20 du *Zhuangzi*, « L'arbre de la montagne » (Shanmu), Zhuangzi, se promenant dans la montagne, voit d'abord un arbre abattu à cause de son utilité, alors qu'un arbre inutile est épargné et peut atteindre la longévité ; puis il passe chez un ami qui, pour l'accueillir, tue une de ses oies, choisissant une oie muette parce qu'elle est inutile, alors que l'oie utile qui sait caqueter est épargnée. Si le texte du *Zhuangzi* poursuit en soulignant que la véritable inutilité dépasse ces contradictions apparentes, reste que cette anecdote est retenue dans la tradition chinoise et dans la représentation commune chinoise pour mettre en avant la valeur de l'inutilité. C'est en effet le vieil arbre tordu, par nature inutile, qui vit le plus longtemps, alors que l'arbre utile est découpé ou transformé en outil. Après Laozi, qui affirme que l'origine de l'efficacité réside dans le vide et qui prône l'absence d'action, la tradition considère que Zhuangzi proclame la valeur éminente de l'inutilité. Un arbre n'a de chance de grandir et de devenir vénérable que si son bois ne vaut rien aux yeux du charpentier. Aussi, le saint taoïste se place-t-il « au centre » et laisse-t-il les choses s'accomplir spontanément. Il se garde donc de servir le bien public : sainteté et utilité profane sont incompatibles. C'est pourquoi l'arbre inutile est valorisé, en particulier dans les jardins et les peintures. Le saint est implicitement assimilé à l'arbre, racines dans la terre et sommet au ciel, capable de se régénérer sans effort.

27 C'est probablement ce qui permet d'expliquer que les méditants chinois sont généralement placés sous des arbres (ill. 6), imitant en cela le Bouddha qui aurait obtenu l'éveil sous un banyan. C'est également la raison pour laquelle la peinture montre systématiquement les activités lettrées se déroulant auprès d'arbres ou sous leur ombre (ill. 7).

28 De même, l'arbre est une métaphore pour la capacité à agir sans agir, c'est-à-dire à mouvoir son pinceau sans avoir à mettre en œuvre une quelconque volonté d'agir. Par conséquent, il sert de modèle aux circonvolutions du pinceau, en particulier dans le cas de l'écriture cursive, comme l'explique le théoricien des Tang Zhang Huaiguan (VIII^e siècle) :

- 18 *Introduction aux Jugements sur les calligraphes (Shudian xu)*, dans *Traité chinois de peinture et (...)*

Un fluide parfumé [l'encre] s'écoule de l'extrémité [de la pointe] du pinceau qui, soudain, s'envole et galope, [produisant] l'éclat resplendissant [des caractères d'écriture], tantôt corporellement à distance et pourtant reliés par un [même] élan, tels les feuillages mêlés de deux arbres enlacés, tantôt séparés et pourtant mus par un [même] souffle, telle la source commune à deux puits, ou des [lianes de chanvre] qui se protègent et se soutiennent mutuellement, ou des fluides liquides se faisant secrètement écho, séparés, mais sans rupture. [Certains traits semblent] des fils de soie tirés du cocon, [d'autres], éminents, [semblent des branches qui] dépassent solitairement la cime des arbres¹⁸.

- 19 Rolf A. STEIN, *Le Monde en petit, op. cit.*, p. 92, 99, 101.

29 À l'opposé de l'idée que l'on se fait du bel arbre élancé en Occident, les arbres dans les jardins chinois ou dans les peintures doivent être de préférence tourmentés et étranges. Les nœuds et la torsion sont gênants dans un travail du bois de charpentier ou de menuisier, et les rendent inutilisables. En revanche, dans le jardin, de taille réelle ou miniature, on privilégie des troncs torturés, ridés, tordus, secs, qui d'ailleurs rappellent la forme de l'écriture cursive chinoise. La raison en est que l'arbre noueux et tortueux représente la capacité à concentrer l'énergie (ill. 8)¹⁹ : la torsion allonge le parcours de la sève et l'arbre accumule alors de l'énergie.



ion », in Jackie
Rennes, 2013, pp.

<https://books.openedition.org/pur/53997?lang=fr>

[Agrandir Original \(jpeg, 242k\)](#)

Illustration 6. Wu Zheng (1878-1949), *Le maître chan Bunaru en train de méditer*, 1922, encre et couleurs sur papier, 135,2 x 50 cm, Wuhan, musée provincial du Hubei.



[Agrandir Original \(jpeg, 124k\)](#)

Illustration 7. Shitao (1642-vers 1707), *Réunion élégante dans le jardin Occidental*, encre et couleurs sur papier, 36,4 x 328 cm, musée de Shanghai.



[Agrandir Original \(jpeg, 91k\)](#)

Illustration 8. Wu Wei (1459-1508), *Le Printemps des Immortels*, 27,5 x 93,9 cm, encre sur papier, Pékin, musée de l'Ancien Palais. Un bonsaï tortueux est installé dans un bassin en forme de pierre à encre. Sur la table

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

<https://books.openedition.org/pur/53997?lang=fr>

de pierre, on distingue les instruments des activités lettrées : la cithare *qin*, les livres, le repose-pinceau en forme de montagne, et la pierre à encre avec son gouteur, alors que la dame tient un rouleau de peinture ou de calligraphie.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », *in* Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).



« l'absence d'action », *in* Jackie
des universitaires de Rennes, 2013, pp.

[Agrandir Original \(jpeg, 163k\)](#)

Illustration 9. Wu Boli (actif fin XIV^e-début XV^e siècle), *Pin dragon*, inscrit par Zhang Yuchu (1361-1410), encre sur papier, 120,9 x 33,5 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

30 En général, cultiver un arbre nouveau, un bonsaï par exemple, ou vivre auprès d'un arbre nouveau ne peut qu'augmenter la longévité (**ill. 9**). Dans la croyance taoïste telle qu'elle a été adoptée par la tradition chinoise, l'inutilité est par conséquent une grande qualité.

31 De même que l'arbre inutile est admirable parce qu'il atteint la longévité, que l'arbre est capable de se ressourcer sans effort, de même le lettré dont l'art est inutile, puisqu'il ne répond pas à un besoin matériel (en théorie) et qu'il est le résultat d'une pratique amateuriste, peut atteindre à la sagesse en s'y adonnant.

32 Simultanément, les images de rectitude, de loyauté, d'humilité et de résistance aux contraintes extérieures attachées à certains arbres et assimilées aux qualités des lettrés sont, une fois « écrites », empreintes de vérité, au sens où elles sont incarnées en un lieu et une époque et significatives socialement. C'est pourquoi nombre de métaphores calligraphiques se rapportent à la pousse ou aux branches des arbres.

La pousse du bambou comme modèle d'absence d'action

- 20 Voir le texte de JING Hao (X^e siècle), *De la technique du pinceau*, dans *Traité chinois de peinture* (...) [\(...\)](#)

33 L'absence d'action, littéralement « non agir » (*wu wei*), ne signifie pas ne rien faire ni ne produire aucun geste, mais « ne pas avoir d'activité propre », autrement dit, agir sans intention et sans artifice. L'idéal est d'« agir sans agir » (*wei wu wei*) ; dans cette expression paradoxale, *wei* a pour sens « agir, faire » alors que *wu* est une négation. Elle apparaît dans le *Laozi*, où elle se comprend ainsi : « Si l'on n'intervient pas, il n'est rien qui ne se réalise » (*wu wei er wu bu wei*, chap. 48). Le principe de l'absence d'action au moment du geste pictural ou calligraphique est considéré comme indispensable pour parvenir à un tracé réussi. Cette absence d'action désigne la capacité à faire le vide en son cœur afin de laisser le Dao, principe indescriptible et insaisissable du mouvement de la vie, agir en soi. Selon Laozi (chap. 37) en effet, « Le Dao réalise (*wei*) tout sans agir (*wu wei*) ». Cependant, l'absence d'action n'est pas cantonnée au taoïsme : les confucéens la prônent également. L'absence d'action est pour le lettré confucéen un mode de gouvernance : le sage n'a pas à vouloir administrer. C'est au moyen de sa vertu d'humanité (*de*) qu'il montre l'exemple, et qu'il devient un modèle, et non en agissant de façon volontaire. D'ailleurs en cela, c'est le pin auquel il s'assimile²⁰, et sa vertu suffit à influencer sur la population.

34 Or c'est précisément lorsqu'il peignait des bambous que le fameux Wen Tong (vers 1018-1078, **ill. 10**), moine féru de bambous qui vivait en leur compagnie, expérimentait « l'absence d'action » en devenant bambou lui-même, ainsi que le décrit son cousin et ami, le lettré Su Shi (aussi connu sous le nom de Su Dongpo, 1036-1101) :

- 21 XU Xu (éd.), *Anthologie poétique de Su Shi (Su Shi shixuan)*, Taïpei, Yuanliu, 1988, p. 169. Trad. (...) [\(...\)](#)

Lorsque Yuke peignait des bambous, il voyait (*jian* 見) des bambous et ne se percevait (*jian* 見) plus lui-même ; non seulement il n'avait plus conscience (*jian* 見) de lui-même mais, hors de lui, il oubliait son propre corps, qui se transformait en bambou, d'une fraîcheur et d'une pureté inépuisables. Zhuang Zhou [Zhuangzi] n'est plus de ce monde ; qui connaît une telle concentration d'esprit²¹ ?

- 22 Voir *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Su* (...) [\(...\)](#)
- 23 On reconnaît dans ce pictogramme la structure essentielle de l'arbre : au centre, le tronc, en hau (...) [\(...\)](#)

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

35 Su Shi met à profit les multiples sens du caractère *jian* 見, qui signifie à la fois « voir », « percevoir » et « avoir conscience ». Le phénomène décrit par Su Shi est celui de « l'oubli de soi » qui permet d'agir sans agir, c'est-à-dire en l'occurrence de peindre sans en avoir la conscience, au point que la gestuelle n'est pas évoquée et que même le corps est oublié. La « concentration d'esprit » dont fait mention Su Shi est celle d'un personnage d'un apologue du *Zhuangzi*, à savoir le boucher Ding (chap. 3, « Nourrir le principe vital »), grâce à laquelle ce dernier parvient à découper des bovins au cours d'une danse sans user la lame de son couteau²². Le boucher Ding non seulement préserve son couteau qui, au bout de vingt ans, est comme neuf, mais surtout, par son activité sans intention d'agir, prolonge sa vie en nourrissant son principe vital. Su Shi décrit l'état d'absence de lui-même de Wen Tong lorsqu'il peint en empruntant des expressions au *Zhuangzi*, et en faisant référence à l'anecdote du menuisier Qing (chap. 19, « Parvenir à la compréhension de la vie »), en particulier au moment où la nature du menuisier rejoint celle du bois – le terme qui désigne le bois, mu 木, signifiant d'abord « arbre²³ » :

- 24 Voir *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. op. cit.*, p. 41-42.

Le menuisier Qing avait réalisé un support pour une batterie de cloches qui frappa de stupeur les visiteurs, comme s'ils étaient confrontés à des divinités ou des démons. Le marquis de Lu l'ayant vu l'interrogea sur son art. Qing répondit : « Je suis un simple artisan, comment aurais-je un art ? Et pourtant j'en ai un. Avant de travailler à mon support, je me suis gardé de gaspiller mon énergie ; il me fallut me préparer et calmer mon cœur. Au bout de trois jours de préparation [ascèse], je n'avais plus en tête ni félicitations, ni récompenses, ni titres, ni salaires. Au bout de cinq jours, je ne songeais plus aux critiques ni aux éloges, ni à l'adresse ni à la maladresse. Au bout de sept jours, j'oubliai brusquement que j'avais quatre membres et un corps. À ce moment, la cour de votre altesse n'existait plus pour moi. Ma méthode m'absorbait si profondément que tout tracé du monde extérieur disparut. J'allai ensuite en forêt dans la montagne et me mis à observer le caractère des arbres. Ce n'est que lorsque mon regard tomba sur des formes parfaites que la vision de mon support surgit en moi et que je commençai à y mettre la main. Sans quoi c'est impossible. C'est grâce à l'harmonie entre ma nature et celle du bois qu'on a l'impression que mon œuvre est celle des divinités²⁴ ! »



[Agrandir Original \(jpeg, 236k\)](#)

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

Illustration 10. Attribué à Wen Tong (1018-1079), *Bambous*, vers 1070, encre sur soie, 132 x 105,4 cm, Taipei, musée national du Palais

36 Dans cet apologue, comme dans l'anecdote du boucher Ding, le menuisier rapporte les trois étapes successives qui le conduisent à l'état de parfaite harmonie avec la nature du bois grâce à laquelle il réalise une œuvre véritablement artistique. C'est cet état que Su Shi compare à celui de Wen Tong. À l'issue de la première étape, le menuisier ne pense plus à l'intérêt qu'il pourrait retirer d'un travail ; au bout de la deuxième, il dépasse l'étape du jugement et du regard que les autres peuvent porter sur lui. La troisième lui procure, comme pour le boucher Ding, l'oubli de la conscience de soi. Dans un autre poème au sujet de la création de Wen Tong, Su Shi explique l'importance de cette « concentration », indispensable avant la mise en œuvre du geste, en prenant la pousse du bambou pour métaphore :

- 25 *Notes sur Wen Tong peignant les bambous dans la vallée Yuntang (Wen Yuke hua Yuntanggu yanzhu ji, (...))*

À sa naissance, le bambou, lorsqu'il n'est qu'une pousse de quelques centimètres, possède déjà nœuds et feuilles. Comme une cigale se dépouillant de sa chrysalide ou un serpent faisant sa mue, le bambou se défait de ses écorces pour atteindre une hauteur de plusieurs mètres, développant seulement ce qu'il renfermait en lui. Or les peintres aujourd'hui le dessinent en ajoutant nœud après nœud, feuille après feuille. Comment cela pourrait-il donner un bambou ? Car avant de peindre un bambou, il faut qu'il ait déjà poussé dans le cœur. Alors, pinceau en main, regard concentré, on voit (*jian*) ce que l'on désire peindre ; il faut alors saisir son pinceau, aussi promptement qu'un faucon qui fond sur le lièvre prêt à bondir ; un instant d'hésitation et la vision s'évanouit²⁵.

37 Pour pouvoir peindre le bambou, il faut comme Wen Tong devenir bambou, ce qui signifie qu'il ne suffit pas de considérer le bambou comme un objet extérieur qu'il convient d'analyser avant de le peindre « nœud après nœud, feuille après feuille ». Au contraire, l'absence d'action passe par une concentration intense, qui n'est pas une pure passivité, mais le résultat d'une réceptivité issue d'un calme méditatif. Ce point est expliqué par le frère de Su Shi, Su Zhe (1039-1112), qui rapporte une discussion entre Wen Tong et un visiteur. L'artiste relate la relation intime qu'il établit avec les bambous :

- 26 *Poème en prose sur les bambous à l'encre (Mozhu fu), in CHEN Hongtian, GAO Xiufang (éd., comm., an (...))*

Yuke, écoutait et approuva en souriant : « Ce que j'aime, c'est le Dao : je suis allé au-delà des bambous. Lorsque je vivais en ermite sur la pente sud du mont Chong, je me suis installé dans un bois de hauts bambous et je les observais et les écoutais tranquillement sans laisser mon cœur se troubler. Le matin, les bambous étaient mes amis, le soir, mes compagnons. Je buvais et mangeais parmi eux et me reposais sous leur ombre. Si on regarde les différents aspects d'un bambou, on peut en dénombrer beaucoup²⁶... »

- 27 *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. op. cit., p. 38.*

38 Wen Tong établit un parallèle entre sa quête artistique et celle du boucher Ding en affirmant : « Ce que j'aime, c'est le Dao », phrase directement empruntée au *Zhuangzi*, qui fait dire au boucher « Mon amour du Dao dépasse celui de l'habileté²⁷ » Et Wen Tong s'explique à la suite :

- 28 *Poème en prose sur les bambous à l'encre (Mozhu fu), op. cit., p. 334.*

« Voilà en quoi un bambou est un bambou. Au début je les observais et les appréciais ; à présent, je les apprécie sans savoir que je le fais. Soudain, j'oublie le pinceau dans ma main et le papier sous mes yeux, je me dresse aussitôt et réalise quantités de bambous ; même si la création de la nature ne peut être surpassée, en quoi celle-ci en diffère-t-elle ? » Le visiteur dit : « Le boucher Ding découpait des bœufs et, par cela, nourrissait en lui le principe vital ; le charron Lunbian faisait des roues, mais celui qui lisait des livres se rangea à son avis. Toutes les choses répondent à un même principe, seule leur origine est différente. Maître, lorsque vous parlez de ces bambous, ne vous en servez-vous pas comme du Dao ? » Yuke répondit : « Oui²⁸. »

- 29 Voir *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. op. cit., p. 32-33.*

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

39Le visiteur poursuit le parallèle avec le boucher Ding par une référence à une autre anecdote du Zhuangzi, celle du charron Lunbian, qui insiste sur l'impossibilité de transmettre un art. Lunbian est décrit comme ayant la capacité de parfaitement mettre à l'unisson son cœur et sa main²⁹, ce qui le rend incomparable. Mais il constate qu'il est incapable de transmettre son art à son propre fils et en déduit l'inutilité des livres qui véhiculent un savoir vain. L'expérience artistique est par conséquent intransmissible et doit être renouvelée par chacun. Or Wen Tong lui aussi parvient à parfaitement unir son cœur et sa main, ce qui rend ses bambous insurpassables, et qui prolonge sa vie, comme le charron ou le boucher, parce qu'il ne regarde pas les bambous avec les yeux mais avec le cœur, établissant avec eux un rapport d'amitié et non de sujet à objet (**ill. 11**).



Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

[Agrandir Original \(jpeg, 285k\)](#)

Illustration 11. Luo Pin (1733-1799), *Retraite dans un bosquet de bambous (Langgu tu)*, détail d'un rouleau vertical, musée de Suzhou. Sur le modèle de Wen Tong, l'artiste vit avec les bambous et médite avant de les peindre.

- 30 Voir Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 476.
- 31 Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 469-495.

40D'un point de vue plus philosophique, cette conception de la création artistique se situe à une époque de développement de la philosophie « néo-confucéenne », qui sera ensuite théorisée au cours du XII^e siècle, en particulier par le philosophe Zhu Xi (1130-1200). Dans cette pensée néo-confucéenne, la nouveauté réside dans la relation de l'homme à la globalité, qualifiée d'« unité du principe et diversité des particularisations³⁰ » : la réalité du particulier – l'homme dans sa réalisation personnelle – est affirmée parallèlement à l'universalité du principe – la nature morale. Pour la personne, il ne s'agit pas de l'accomplissement d'un désir égoïste ni de la conquête du monde, mais de la « culture de soi » dans l'harmonie de la nature commune à tous les hommes. Le principe universel et sa potentialité en chaque individu sont l'objet de toute la pensée de Zhu Xi, qui insiste sur l'importance de l'éducation comme fondement destiné à renouveler le peuple et à conduire chacun au perfectionnement de sa nature personnelle³¹. Dans cette conception, tracer des bambous est un moyen de perfectionnement.

41Il est particulièrement intéressant de constater que l'image choisie par les lettrés est celle de la pousse du bambou dans le cœur de l'artiste. L'arbre, image de la vie même, incarnation de l'existence de la nature en cours de mutations, doit être saisi dans son devenir. Comme la montagne ou l'humain avec lequel il partage corps – tronc, bras – branches – et jambes – racines, il est au point de jonction entre le ciel et la terre dont il s'alimente. En cela, il est supérieur à l'humain, car il se régénère seul : ses racines embourbées dans la terre ou accrochées au rocher, ses branches caressant les nuages, il capture l'énergie en acte entre terre et ciel et s'en nourrit. L'arbre produit feuilles, fleurs et fruits sans effort. Comme le tracé calligraphique noir, déploiement de l'énergie du pinceau et de l'encre, son tronc s'élance et se répand en une frondaison, dont l'éclat ne peut être restitué que par l'encre humide et onctueuse (ill. 9).

Notes

¹ Marcel GRANET, *La Pensée chinoise*, préface de Vadime ELISSEEFF, Paris, Albin Michel, nouvelle édition 1988, p. 267-268, 286.

² Voir André AKOUN (éd.), *L'Asie. Mythes et traditions*, Paris, Brepols, 1991, p. 311.

³ Voir André AKOUN (éd.), *L'Asie. Mythes et traditions*, op. cit., p. 373-374.

⁴ Voir notamment John LAGERWEY, *Religion et société en Chine ancienne et médiévale*, Paris, Cerf, 2009, p. 291.

⁵ Traduit et commenté, en français, par Raphaël PETRUCCI, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris, Henri Laurens, 1918, réimp. Paris, You-Feng, 2000.

⁶ *Ibidem*, p. 75-118.

⁷ Sur la peinture de prunus et de fleurs de prunus, voir Maggie BICKFORD, *Ink Plum, The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1996.

⁸ Voir le texte de JING Hao (X^e siècle), *De la technique du pinceau, Traités chinois de peinture et de calligraphie, Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 934-951.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

⁹ J'ai abordé ces deux questions dans un article intitulé « Pin, bambou et prunus : les “trois amis du froid” dans la peinture chinoise », in Jean-Pierre CLERO et Alain NIDERST (dir.), *Le Végétal*, presses universitaires de Rouen, 2000, p. 31-66.

¹⁰ Maggie BICKFORD, *Ink Plum*, *op. cit.*

¹¹ De fait, il ne s'agit pas en chinois d'« écrire de façon belle », mais d'une « méthode d'écriture » ou d'une « discipline d'écriture ». L'esthétique de la « calligraphie » chinoise est établie sur les développements de l'écriture de tous les jours et non sur une quelconque forme ornementale.

¹² Sur la symbolique de cet arbre, voir Rolf A. STEIN, *Le Monde en petit. Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*, Paris, Flammarion, 1987, p. 103.

¹³ *Xuanhe huapu*, catalogue des œuvres conservées dans la bibliothèque impériale, préf. 1120, YU Jianhua (éd.), Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1964, 15, p. 245. Ma traduction.

¹⁴ *Discours sur la peinture du jardin des arts (Yiyuan zhiyan lunhua*, vers 1565), YU Jianhua (éd.), *Zhongguo hualun leibian (Traité sur la peinture chinoise par catégories)*, Pékin, Renmin meishu chubanshe, première édition 1957, 2 vol., rééd. 1986, vol. 1, p. 115.

¹⁵ *Instructions sur la peinture (Huazhi*, vers 1620), YU Jianhua (éd.), *Traité sur la peinture chinoise par catégories*, *op. cit.*, vol. 2, p. 720.

¹⁶ Au sujet des conventions calligraphiques empruntées par les manuels de peinture des prunus à l'encre, voir Maggie BICKFORD, *Ink Plum*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁷ *Esquisse sur l'océan de la peinture (Jiezhou xuehua bian*, vers 1781), YU Jianhua (éd.), *Traité sur la peinture chinoise par catégories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 532.

¹⁸ *Introduction aux Jugements sur les calligraphes (Shudian xu)*, dans *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁹ Rolf A. STEIN, *Le Monde en petit*, *op. cit.*, p. 92, 99, 101.

²⁰ Voir le texte de JING Hao (X^e siècle), *De la technique du pinceau*, dans *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome II*, *op. cit.*, p. 950-951.

²¹ XU Xu (éd.), *Anthologie poétique de Su Shi (Su Shi shixuan)*, Taipei, Yuanliu, 1988, p. 169. Trad. différente de celle de Nicole VANDIER-NICOLAS, *Esthétique et peinture de paysage en Chine, des origines aux Song*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 114.

²² Voir *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 34-37.

²³ On reconnaît dans ce pictogramme la structure essentielle de l'arbre : au centre, le tronc, en haut le trait horizontal désigne les branches, en bas les traits obliques, les racines.

²⁴ Voir *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. op. cit.*, p. 41-42.

²⁵ *Notes sur Wen Tong peignant les bambous dans la vallée Yuntang (Wen Yuke hua Yuntanggu yanzhu ji*, vers 1078), YU Jianhua (éd.), *Traité sur la peinture chinoise par catégories*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1026. Trad. différente de celle de N. VANDIER-NICOLAS, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, *op. cit.*, p. 115.

²⁶ *Poème en prose sur les bambous à l'encre (Mozhu fu)*, in CHEN Hongtian, GAO Xiufang (éd., comm., ann.), *Œuvres de Su Zhe (Su Zhe ji)*, dans *Zhongguo gudian wenxue jiben congshu (Collection fondamentale de la littérature ancienne chinoise)*, Taipei, Zhonghua shuju, 75 vol., vol. 48, 1990, chap. 17, p. 333.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

[27](#) *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. op. cit.*, p. 38.




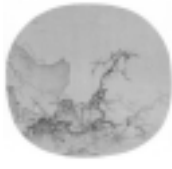




[28](#) *Poème en prose sur les bambous à l'encre (Mozhu fu), op. cit.*, p. 334.

[29](#) Voir *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome I. op. cit.*, p. 32-33.

[30](#) Voir Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 476.

[31](#) Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise, op. cit.*, p. 469-495.

Table des illustrations

- **Légende** **Illustration 1.** Anonyme des Han occidentaux, arbre de vie, bronze et terre cuite, ht : 105 cm, musée de Chengdu.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-1.jpg>
Fichier image/jpeg, 95k
- **Légende** **Illustration 2.** Arbre sacré à Taipei, sur le flanc d'une colline, 2011.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-2.jpg>
Fichier image/jpeg, 208k
- **Légende** **Illustration 3.** Wang Mian (1287-1359), *Neige parfumée au pont brisé*, encre sur soie, 113,2 x 49,8 cm, New York Metropolitan Museum of Art.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-3.jpg>
Fichier image/jpeg, 71k
- **Légende** **Illustration 4.** Ma Yuan (actif vers 1190-1225), *Regardant les bourgeons de prunus sous la lune*, encre et couleurs sur soie, 15,1 x 26,7 cm, New York Metropolitan Museum of Art. L'image du vieux prunus tordu et sec, qui semble mort, et qui arbore des boutons, correspond à celle du lettré intègre.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-4.jpg>
Fichier image/jpeg, 110k
- **Légende** **Illustration 5.** Guo Xi (vers 1030-vers 1090), *Vieux arbres, distance plane*, soie, 36 x 104,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-5.jpg>
Fichier image/jpeg, 85k
- **Légende** **Illustration 6.** Wu Zheng (1878-1949), *Le maître chan Bunaru en train de méditer*, 1922, encre et couleurs sur papier, 135,2 x 50 cm, Wuhan, musée provincial du Hubei.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-6.jpg>
Fichier image/jpeg, 242k
- **Légende** **Illustration 7.** Shitao (1642-vers 1707), *Réunion élégante dans le jardin Occidental*, encre et couleurs sur papier, 36,4 x 328 cm, musée de Shanghai.
URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-7.jpg>
Fichier image/jpeg, 124k
- **Légende** **Illustration 8.** Wu Wei (1459-1508), *Le Printemps des Immortels*, 27,5 x 93,9 cm, encre sur papier, Pékin, musée de l'Ancien Palais. Un bonsaï tortueux est installé dans un bassin en forme de pierre à encre. Sur la table de pierre, on distingue les instruments des activités lettrées : la cithare *qin*, les livres, le repose-pinceau en forme de montagne, et la pierre à encre avec son goutteur, alors que la dame tient un rouleau de peinture ou de calligraphie.

Yolaine Escande : « L'Arbre en Chine : l'art de l'inutilité et de l'absence d'action », in Jackie Pigeaud (dir.), *L'Arbre ou la raison des arbres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 25-44 (actes du colloque de 2010).

URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-8.jpg>

Fichier image/jpeg, 91k



Légende **Illustration 9.** Wu Boli (actif fin XIV^e-début XV^e siècle), *Pin dragon*, inscrit par Zhang Yuchu (1361-1410), encre sur papier, 120,9 x 33,5 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-9.jpg>

Fichier image/jpeg, 163k



Légende **Illustration 10.** Attribué à Wen Tong (1018-1079), *Bambous*, vers 1070, encre sur soie, 132 x 105,4 cm, Taipei, musée national du Palais

URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-10.jpg>

Fichier image/jpeg, 236k



Légende **Illustration 11.** Luo Pin (1733-1799), *Retraite dans un bosquet de bambous (Langgu tu)*, détail d'un rouleau vertical, musée de Suzhou. Sur le modèle de Wen Tong, l'artiste vit avec les bambous et médite avant de les peindre.

URL <http://books.openedition.org/pur/docannexe/image/53997/img-11.jpg>

Fichier image/jpeg, 285k